

Suarez, Elina

Iruya entre dos miradas: Desde el documental etnográfico de Jorge Prelorán a la mirada subjetiva de Ulises de la Orden

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

9 y 10 de diciembre de 2010

Cita sugerida:

Suarez, E. (2010). Iruya entre dos miradas: Desde el documental etnográfico de Jorge Prelorán a la mirada subjetiva de Ulises de la Orden. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5725/ev.5725.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Mesa 36

Sociología del Cine. Sociedad e imagen fílmica en la construcción del presente y del pasado

Coordinadores: Elina Tranchini (UNLP); emtranchini@cpsarg.com

Clara Kriger (UBA, Instituto de Artes del Espectáculo); clarakriger@hotmail.com

Autor: Elina Suarez

Correo electrónico: elinasuark@gmail.com

Pertenencia Institucional: Facultad de humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral.

Estudiante de la Licenciatura en Historia.

Adscripta en investigación proyecto CAI+D: imágenes de lo real. La memoria y las representaciones de los procesos sociales en el cine documental argentino. UNL.

Acreditado por Directora de Proyecto: Mg. Lidia Acuña Centro de Estudios Culturales y Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL.

Título: Iruya entre dos miradas: desde el documental etnográfico de Jorge Prelorán a la mirada subjetiva de Ulises de la Orden

Resumen:

En el presente trabajo se pretende comparar y distinguir, por medio análisis de audiovisuales diferentes y épocas de producción también distintas, como dos obras documentales plantearon su mirada y visión acerca de la localidad de Iruya.

Con la representación de dos realizadores por un lado, Jorge Prelorán con su film etnográfico Iruya del año 1968 y por otro lado, Ulises de la Orden en la subjetividad del documental:

Rio Arriba, Una Historia de terrazas, ingenios y volcanes, encontraron en Iruya, un paisaje transcultural como estrategia de resistencia más allá del audiovisual, que incorpora lo local y lo global, que busca solidaridades trasnacionales a través de su hibridismo, fruto de la ruptura de las fronteras culturales y la exaltan una vez más como una tierra de contrastes.

Buscando con la comparación y contextualización del cine documental, entenderlos a ambos films como portavoces de la memoria a la vez que el discurso cinematográfico se convierte en narrador de la identidad e historia cultural de la comunidad de Iruya.

Contemplaciones contextuales múltiples desde las diferentes representaciones documentales

La inmensidad de visiones sobre un mismo lugar la representatividad de Iruya para cada uno de los realizadores, marca el eje de este trabajo, tratando de analizar las tensiones y continuidades que se encuentran al mostrar a un espacio cultural único, en su diversidad cultural y pertenencia témporo- espacial.

En este sentido tomar los documentales como herramientas que representan un paisaje

transcultural¹ como estrategia de resistencia más allá del audiovisual, que incorpora lo local y lo global, que busca solidaridades transnacionales a través de su hibridismo, fruto de la ruptura de las fronteras culturales.

En este respecto la forma en que se entiende a la diversidad de la región de Iruya, como un paisaje transcultural, un continuo fluir de caracteres culturales, entendiendo a estos como los que conforman las tradiciones dominantes del pueblo kolla del norte argentino y las variantes resultantes del impacto que significa la llegada de valores, ideologías, cosmogonías y accionar del extranjero, la modernización o el progreso económico social de la sociedad global en general.

En este marco es entonces que se debe de entender la problemática de Iruya como bien lo muestran las dos realizaciones documentales a analizar como una zona híbrida llena de matices, contrastes y variables socio culturales.

Por otra parte es necesario de considerar la contextualización dada por las diferentes producciones cinematográficas para clarificar porque ambos realizadores ponen el foco sobre esa tierra de contrastes que es Iruya.

Para iniciar se tiene en consideración las contingencias del tiempo en el que se inscriben los documentales, se muestra de este modo cómo el material de Jorge Prelorán, se centra en mostrar a ese otro, diferente y hasta olvidado, dando testimonio de su entorno cultural. Pero lo distintivo de este documentalista es que no busca de envolverse en la fuerte corriente de realizaciones y directores que gestan nuevas visiones más comprometidas con el tiempo que les toca transitar.

Es así que la diferencia trascendental entre Prelorán y sus contemporáneos reside en la mirada, en la manera en la que se representa a otro y la forma de expresar un pensamiento desde lo técnico, estético y narrativo. En las representaciones de la época los documentales portan un discurso, se tornan panfletarios, militantes, o como en el caso de Prelorán, se los pueden de considerar antropológicos o etnográficos.

Pero también, en éste ultimo tipo de expresiones visuales, el uso de cámara es subjetivo, va cementando continuamente las ideas para representar a individuos particulares, que son a la vez sus puntos focales, y ver como por ejemplo las instituciones de la familia, la religión y el sistema económico, se incorporan en ese individuo, Preloran bien nos advierte, "..... *Si tu*

¹ Se entiende por paisaje: "el paisaje no es apenas el involucramiento pasivo de la todo poderosa narrativa, sino la dimensión mutante de y perdurable de toda mudanza de todo intercambio" Denilson Lopez, *Del entre-Lugar a lo transcultural*, Teorías y practicas Audiovisuales, Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Pág. 29.

filmas tratando de captar exactamente lo que sucede, estás más interesado en la forma que en el contenido....." (Prelorán, 1976:27). En consonancia con lo expresado, y en el caso específico del documentalista etnográfico o antropológico, la cámara se convierte en una parte del propio cuerpo del filmador, que es a su vez director, que hace uso de ella para poder mostrar la realidad de los sujetos que observa pero para lograrlo es necesaria la *interacción*, herramienta primordial que hace que se construya la subjetividad, ya que inevitablemente, se da en el proceso de realización entre cada uno de los que participan (el filmado y el filmador) y éste es un proceso en constante cambio.

Es entonces que la subjetividad media la visión de quien realiza el documental, siendo imposible de saltar, ya que constituye la forma tras la cual se busca representar la realidad, y condiciona su estilo, haciéndolo diferente a cualquier otro, aunque se lo trate de atar a las exigencias del accionar de una determinada disciplina.

Ahora bien, con el transcurrir de los años, en la historia del cine documental en Argentina, se da una progresiva inclusión de la subjetividad del cineasta, al menos en la manera en la que instaure su discurso frente a la pantalla, siendo el propio director el que pone su cuerpo frente a cámara, estando presente, es también quien se hace portavoz y demuestra su compromiso inicialmente personal para con la problemática que documenta. Este es el caso del film de Ulises de la Orden, quien toma una posición en el relato de la propia historia familiar y la realidad que lo circunda.

La mirada de Ulises de la Orden, en el film *Río Arriba*, es una más de la multiplicidad de producciones llevadas a cabo en los últimos años en el cine documental argentino contemporáneo, como cita Pablo Piedras en su trabajo *"el documental contemporáneo parece asentar su verdad en la experiencia misma del cineasta como autor [...] que se muestra a sí mismo en la imagen, antes que en el mundo histórico, en los otros, o en el modo de representarlos"* (Bernini, 2004: 43). (Piedras 2006)

En definitiva no es más que otra manera de representar siempre con la subjetividad como marca distintiva, plasmar aquello que se quiere denunciar o hacer visible.

Entender que *"el cine inventa espacios transnacionales de solidaridad, espacios que ansían como una especie de adhesión silenciosa. El cine tiene la potencia de acentuar la singularidad de una comunidad de diferentes"* (Denilson Lopez, 2003:25)

En referencia a lo expuesto, se intenta desde ese espacio de solidaridad o comunicación que constituye el cine, exponer como ambos documentales mostraron desde su particular enfoque, la realidad de la región de Iruya, como la vieron en su tiempo y lograron trasladar desde su lugar frente o detrás de la cámara, con su mirada, la peculiaridad cultural de este lugar de

Argentina que es Iruya.

A continuación se desarrollan las particularidades de los dos documentalistas y sus realizaciones.

Yo quisiera una Historia de las Miradas.

Roland Barthes

Mirada Etnográfica: Iruya documentada por Jorge Prelorán

La propuesta del cine etnográfico, supone la combinación de dos técnicas: la producción cinematográfica y la descripción etnográfica. La etnografía es una técnica antropológica de construcción de referencias para la descripción de la forma de vida de un grupo humano. Esta técnica presupone que el investigador realiza una observación participante intensiva -trabajo de campo etnográfico- de forma que pueda llegar a una comprensión de la cultura estudiada. Uno de los resultados es una descripción que destaque las interrelaciones los distintos aspectos de la vida social y cultural de este grupo.

En la historia del cine documental Argentino, se lo suele catalogar como uno de sus máximos representantes del cine documental antropológico o etnográfico al argentino Jorge Prelorán, quien empieza a dar lugar a la colectividad filmada, darles el lugar para ejercer el rol de expositor de sus propias representaciones culturales.

En las filmaciones sobre Iruya de Prelorán, se puede pensar a la imagen capturada, como *“la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales, donde son las filmaciones, las que “ proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad.”*(Homi Bhaba, 2002:18)

Para simplificar la definición anterior, podría decirse que el estudio etnográfico, entendido desde esta óptica, mediante el uso del registro en imágenes, tiene como objetivos aprehender sobre diferentes patrones culturales, formaciones sociales diversas, otras lenguas y otras visiones del mundo.

Es en este marco referente, en el que se lo incluye al realizador Jorge Prelorán, como parte de una corriente observacional, que aboga por captar la realidad y estimular a la deliberación, pero sin intervenir en ella. En palabras de este director, que si bien asume un toque intimista en sus realizaciones, explicita que en las producciones *“nada debe ser dramatizado o*

ficcionalizado, actuado o reconstruido y el director debe desaparecer”. (Preloran, 1976:28)

Esta postura implica un deseo por no modificar la situación filmada y por captar con espontaneidad lo que sucede sin intervenir directamente. Dónde hay un sujeto apostado que mira, pero se busca en la pantalla una homogeneidad en la cual el que mira se amalgama con el que es mirado.

Pero por otro lado, no se puede de hablar de una representación sin una mediación subjetiva del realizador, el acto primero de la elaboración, edición y montaje, pasan por el tamiz subjetivo de la mano de quien no interviene frente a la cámara, pero si detrás de ella. Es así que *“todos los registros y la filmación son selectivos, que ninguno de estos es objetivo, debe ser enfrentado sumariamente.”* (Guigou: 2001,126)

El simple acto de decidir a quién grabar con la cámara de cine, el modo en que ésta se prepara y se llega a recolectar grandes cantidades de material, sin la intervención en escena del cineasta o etnógrafo, y sobre todo el momento del montaje o edición es el punto ínfimo donde la subjetividad se cuela.

En este sentido, no se puede de descartar en la obra antropológica de Prelorán, lo objetivo de la realidad de las imágenes tomadas, pero tampoco se descarta la veta artística, poética o hasta estética de sus documentales. Ya que combina lo objetivo- descriptivo de la etnografía, conjuntamente a las limitaciones técnicas y personales que supone la cinematografía.

Prelorán mismo define que *“El aspecto ideológico de mis películas se lo puede hallar, creo yo, en la elección de los temas, del lado del que recibe los azotes. Sin embargo, intento hacer un cine sutil, de unas cuantas verdades, para que el espectador se sienta movilizado a realizar aportes. Uno de los elementos que más me importa es la emoción. Utilizar la emoción más que la fría y calculada mirada intelectual.”*.(Prelorán 1976:126)

En el marco de estas aclaraciones breves en torno al documental etnográfico o antropológico y de las particularidades del mismo, en el esbozo del realizador Jorge Prelorán, es que se puede incorporar nociones del documental Iruya del año 1968, de éste último director.

El precepto de lo etnográfico está presente en la obra de Prelorán, las imágenes son la extensión de la mirada del realizador, descripción de aquello que llama su atención y le ayudan a mostrar las peculiaridades, geográficas, sociales o culturales de Iruya, pero sin la privación de la huella personal por parte del director, por ejemplo en el relato de voz del mismo Jorge Prelorán expuesto a continuación:

“A lo largo del extenso imperio incaico que bordeaba la cordillera de los andes las comunicaciones entre los actuales territorios del Perú y Argentina se efectuaba a lo largo de profundas quebradas donde se establecieron poblaciones claves para el imperio incaico.

Iruya fue una de aquellas poblaciones” (...)

(...) “A principios del Siglo XX con el advenimiento del ferrocarril, a lo largo de la Quebrada de Humahuaca, el camino que iba de la cordillera de Senta dejó de tener importancia lo cual convirtió a Iruya en un pueblo detenido en el tiempo”.²

La narración expone una descripción por parte del director del entorno que se propone representar.

Además es para referir la inclusión de un relato efectuado por un poblador³, al respecto de la región de Iruya y sus costumbres del carnaval y las actitudes de sus pobladores, que imprimen una cualidad poética en el documental:

“Iruya... bonito y arriba de los cerros como si estuviera mirando a todos los que pasábamos y la capillita de la patrona de Iruya, nuestra Señora del Rosario.”⁴

La utilización de referencias hacia Iruya y sus actividades en la festividad de la Virgen del Rosario, marcan el material de Preloran, dónde el uso del relator, que parece ser pueblerino, con el acento propio de los habitantes del noroeste, que junto a la narración marca una decisión argumental por parte del director.

Por otra parte, en lo que respecta a las nociones que permiten de analizar la obra de éste realizador, se lo puede de incluir en diferentes clasificaciones, tantas como escritos sobre cine. Es en este sentido, que para Bill Nichols, el género documental remite a la realidad cotidiana y emite un discurso sobre el mundo histórico social. Este autor, propone una clasificación del cine documental en cuatro modalidades -que define como la combinación entre estilo de filmación y práctica material-: a) Modo exposicional; el documental clásico o ilustración de un argumento con imágenes. b) Modo observacional; filmar la realidad tal como es. c) Modo interactivo; mostrar la relación entre el sujeto filmado y el realizador. d) Modo reflexivo; hacer consciente al espectador del propio medio de representación (Nichols, 1991: 32-75). En el marco de los modos de actuación del documental, podemos calificarlo al material de Iruya, dentro de la modalidad observacional, exposicional. El elemento común que caracteriza este modelo es la ilustración del texto por la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responde al hilo argumental. La clave, en el documental está en la conjunción

² Citas del documental Iruya, 1968.

³ En la entrevista de Andrew Graham-Yooll, Pagina 12, a Preloran el cineasta reconoce haber usado narradores antropólogos y luego enuncia: “Cambié y comencé a usar voces y pinturas de los chicos de Chuculezna e Iruya, cerca de Humahuaca, o la voz narrativa de personas del lugar.”

⁴ Citas del documental Iruya, 1968.

lograda por el director que mediante la descripción en imágenes o por el relato, busca reunir, forma de vida de Iruya, a partir de cualidades como sus artes de subsistencia y rituales.

Pero en el caso particular de “la Iruya” de Preloran, la estructura narrativa de la película, depende de manera conjunta del desarrollo conceptual y del acontecimiento registrado.

En el mismo sentido si se adoptan las divisiones de Peter Crawford, quien analiza el grado de inclusión del cineasta en su realización, tres modos de representación, en función de la actitud del realizador: a) Modo perspicuo -o "mosca en la pared"- en el que el cineasta se mantiene distanciado de los hechos que registra su cámara y procura pasar desapercibido para los actores. b) Modo experiencial -o "mosca en la sopa"-donde el cineasta y su cámara "viven" los acontecimientos en los que participan junto a los demás sujetos. c) Modo evocativo -o "mosca en el yo"- cuando el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con sus sujetos representados (Crawford, 1992).

En este caso en su trabajo sobre Iruya Prelorán es un director, distanciado, una mosca en la pared, al menos frente a lo que aparecer en escena se refiere.

No obstante, su apartarse de la escena, posibilita manifestar en la claridad de las imágenes, su centro en acontecimientos cotidianos, tratando de dar cuenta de los eventos, y dejando la interpretación como tarea para el espectador. Sin embargo, la limitación del cineasta de esta realización está en la subjetividad, que no se puede dimitir, porque está presente con sutileza en lo discursivo, en las impresiones del director frente a los sucesos que describe.

En todo caso Prelorán mediante el cine etnográfico o antropológico, hace que se entienda a Iruya como un *encuentro cultural*, en su totalidad. Fruto de la relación intercultural y basada en el entrecruzamiento de miradas: la del realizador con la del entorno filmado, durante la realización, y luego más tarde en la proyección, con las miradas de los espectadores.

El cual como todo encuentro cultural, es además una fuente de tensiones, entre quien toma las imágenes y el determinismo del suceso social, que se le impone al momento de filmar. Y por otro lado las tensiones que se gestan por las diversas interpretaciones de los que miran y reflexionan con la película.

En definitiva, Prelorán se encuentra delimitado en Iruya marcado por los matices de un paisaje único, por la estructura del hecho y los mandatos de la ciencia, en el afán de exponer una realidad, pero al mismo tiempo las agudezas discursivas que depuran el film imprimen la subjetividad del cineasta.

Es entonces que mediante el cine este realizador, encontró en Iruya como bien lo expresa en su documental, un pueblo perdido en el tiempo. En este sentido, se incide que en ese sitio singular del noroeste argentino en conjunción con el registro visual se da una (...) *ruptura*

temporal (...) la intervención de una escansión que permite la intervención de algo que puede tomar sentido para un sujeto. (...) Hay de hecho una realidad de signos dentro de la cual existe un mundo de verdad enteramente privado de subjetividad, y por otro lado, ha habido un desarrollo histórico de la subjetividad manifiestamente dirigido hacia el redescubrimiento de la verdad que yace en el orden de los símbolos. (Homi K. Bhaba, Pág. 232,1994)

En esta cita se encuentran las palabras para explicar la motivación formada en evento propio de retratar a Iruya. Lo que se busca tras la intervención de la cámara por parte del cineasta en éste lugar que tiene la posibilidad de mostrar una realidad, como pueblo del altiplano pero que a la vez pasa a constituirse como significante histórico de una comunidad, la cual se encontró marcada por una ruptura temporal a la vez que espacial, primero con el imperio incaico y luego con la modernización la sociedad, hacen de Iruya, un lugar necesario de ser mirado. Prelorán lo creó desde su propia subjetividad para de ayudarnos a redescubrir mediante la delineación cierta de los sucesos en la población de Iruya una perspectiva nueva a tomar al momento de analizar la sociedad mostrando a los sujetos implicados y su accionar.

A continuación, se traza en paralelo, lo que ocurre con el avance de la subjetividad en las producciones audiovisuales, aplicado redescubrir a Iruya desde otra óptica, como lo realizó Ulises de la Orden en su film Río Arriba que se analiza seguidamente.

Mirada de autor: Iruya representada por Ulises de la Orden

En el cine contemporáneo argentino diferentes autores marcan la progresiva inclusión de la subjetividad en las realizaciones documentales, es el realizador el que adquiere un compromiso para con su obra, y no solo pretende mostrar un determinado suceso, también expresa directamente lo que quiere decir. Como bien manifestó Jorge Prelorán “*el mundo es pues siempre una realidad subjetiva para el hombre, sentimos a través de nuestro ego, como el mundo nos afecta personalmente*”. (Preloran, 1978; pág. 24)

En el caso particular del trabajo cinematográfico de Ulises de la Orden, “Río Arriba: una historia de terrazas, ingenios, zafreros, inmigrantes y volcanes”, el deja ver con su viaje personal a manera de una road movie, su realidad subjetiva, el autor queda dentro del relato, es actor, narrador y observador de la historia.

Desde el documental se propuso de representar cuestiones sobre lo complejo de la cultura humana, con un punto de vista particular, mediante el análisis reflexivo, que se expresaban a través de una mirada, apoyada en los aspectos narrativos y estéticos. Este tipo de cine no intenta ser imparcial en su descripción de la entorno; hay por convicción una marcada subjetividad discursiva.

Es evidente como se busca describir en el relato a Iruya transcrito a continuación:

“Si salís de Buenos Aires subiendo el río y continuas remontando el Paraná hasta el bermejo y seguís cruzando el chaco hasta los andes vas de llegar a las Yungas y el río Iruya.”

“La primera vez que viaje a Iruya fue en 1984, yo tenía 14 años y íbamos a participar de la fiesta de la Virgen del Rosario, caminando durante tres días por el lecho del río desde las Yungas hasta; encontrábamos las vertientes mismas del Río de la Plata.

Aquella fue mi primera experiencia con aquella cultura, los kollas, sus bailes y sus mascararas despertaron mi curiosidad.”⁵

El uso de la primera persona en el documental se hace evidente, en todo momento se busca la complicidad del espectador, una suerte de identificación momentánea, para mostrar el compromiso del realizador con su obra y a la vez sellar un pacto comunicativo con el público. Además De la Orden desde el relato familiar busca entender su eventual personal, arribar a la su tesis argumental de la problemática socio-cultural o hasta ambiental de la comunidad de Iruya, es así que en la narración del documental se incluye:

“Pero sentía que me faltaba algo más para comprender más allá de las celebraciones. Todavía no sabía nada de la historia de este pueblo y su historia como peones en la zafra de los ingenios de azúcar.”

“De alguna manera el paso de mi familia por me compromete con Iruya, me conmueve pensar en este pueblo y sus cultivos, obras enormes de la preservación de la tierra para perdurar armónica con la naturaleza, milenaria”.

Por otro lado, analizando el documental desde una clasificación de las voces narrativas en las realizaciones⁶, Pablo Piedras entiende que se “*percibe un desfase en los dichos del autor entre los dichos confesionales del narrador acerca de su necesidad de conocer a la cultura kollas y la fragua deliberada en todo lo que atañe a la puesta en escena de los testimonios y la investigación.*” (Piedras: 2010,214).

En particular se podría entender que la autoridad textual de una voz en over subjetiva, es fuertemente presente en el film, se recurre a un discurso poético y explicativo, el cual está controlado, es sumamente cauteloso en sus dichos en el relato documental, dando lugar a

⁵ Cita de documental Río Arriba de Ulises de la Orden

⁶ Pablo Piedras recurre a Plantinga para exponer la clasificación o “La tipología se basa en el grado de autoridad narrativa asumida dentro del film [en los casos de voces formal y abierta] y en la ausencia de la autoridad a favor de una preocupación estética más amplia en el caso de la voz poética” la cual se basa en tres elementos de mayor o menor grado de autoridad narrativa entendida como la tensión entre lo que se dice y como se lo dice entre lo epistémico y lo estético.

cuestionarse si se puede arribar a una legítima subjetividad⁷, y que no se dé lugar a una tensión al momento de entender los dichos de los sujetos testimoniantes o entrevistados. En todo caso se puede decir que Río Arriba, combina, elementos de los documentales televisivos, hasta elementos de la ficción para construir una mirada particular de la región de Iruya, el documental es en toda su extensión un híbrido, en cuanto a estilos. Dónde el logro de esta mixtura de recursos cinematográficos se conjuga con una fuerte estructura narrativa para llegar a cerrar la tesis del creador.

Si bien se puede llegar a pensar que la autoridad narrativa del autor dentro del documental no es tal como entiende Piedras que *“Los cordiales recibimientos preparados, las falsas sorpresas y las conversaciones supuestamente espontaneas, intercaladas con paisajes de postal y un narrador en primera persona solo virtualmente afectado dan cuenta de una mirada tan fascinada como ingenua sobre el mundo representado.”* (Piedras: 2010,215).

En este marco lo que se puede decir en todo caso es que es una mirada condicionada por lo narrativo, y por las exigencias mismas de lo cinematográfico al momento de construir en imágenes la totalidad del discurso, es necesario entender que el objetivo primigenio del autor es mostrar mediante todas las herramientas posibles su argumento, lo cual muchas veces juega en contra, tras esto se puede decir que antes que subjetivo Río Arriba es una mirada de autor, es un documental de creación⁸ el cual *“trabaja con la realidad, la transforma --gracias a la mirada original de su autor-- y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor”* Guzmán (2010)

En el marco del cual ninguna imagen, ninguna situación, puede ser filmada sin descomponerse y por consiguiente la subjetividad se aprovecha siempre. Existe entonces una representación documental subjetiva, en la puesta en escena es el realizador, lo que ambiciona con presentar, lo que lo hace recortar y construir. Esto está al servicio del cineasta para decir, desde el yo que monta a partir de lo que en la realidad se le brinda.

En definitiva el resultado del documental estará dado por la comprensión y las variables interpretaciones que se puedan hacer sobre él para emplearlo como herramienta útil para el análisis, toda serie de huellas, que se observan en el film Río Arriba, consienten la búsqueda

⁷ La reflexión Pablo Piedras, el cual entiende que el documental de Ulises de la Orden se queda a medio camino al momento de expresar el relato en el que según el autor no se da una auténtica subjetividad.

⁸ Guzmán Patricio, en su artículo *La explosión del documental* lo define de esa manera, y es la definición que se ha adoptado para este trabajo. Esta denominación de documental de creación o de autor, como muchas categorías para el análisis de los films documentales, no están exceptuadas de polémicas y posibles revisiones.

de la creación del director, introducirse en una construcción estética, y saber cómo interpretar su historia, tras el montaje fragmentado, la diversidad de planos, los escenarios naturales y los puntos de vista en la narración.

En este sentido se implica entender cómo opera la intervención performativa del director, evidente en la manera en la que Ulises de la Orden ensaya la autorreflexión, por ejemplo en la duda sobre la verdad de su propia familia, apeló a la capacidad de representación de la imagen y de las historias mismas en las entrevistas son textos autoritarios pero a la vez personales y ensayísticos, la composición entre la ficción y la realidad, unido a la composición de fotografías y recursos heterogéneos.⁹

A continuación, lo expuesto anteriormente es el marco para comprender más el caso particular de la representación de Iruya por Ulises de la Orden.

El documental “Río Arriba” es un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuente en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante. En este sentido es que el director presenta Iruya como una comunidad cuya armonía original está amenazada, identifica el agente externo responsable de una perturbación y se sugiere que la mera eliminación de ese elemento conflictivo restituirá el orden original.

A continuación se incluye el relato del documental:

“De alguna manera me siento como un intruso, que no tengo derecho de venir a joder, pero más allá del miedo y la vergüenza, imperante de seguir de saber más de saber todo lo que se destruyó y lo que ha quedado resistiendo que paso con esa cultura con ese pueblo tras quinientos años de sometimiento luego de la conquista, las minas, los ingenios, y la interminable lista de imposiciones en la educación la medicina y la religión con la que occidente avanza despreciando todo otro, aquellos conocimientos antiguos que de la descendencia incaica, organizada por cientos de solares, las plantas y el ser humano entendiéndolo todo como parte integrante de la naturaleza, quedando de aquello la cosmovisión de aquel pensamiento antiguo.”

Otro elemento que figura la reflexión cinematográfica de Iruya por parte del autor, es que

⁹ Recurre a materiales de archivo visual (Revista Billiken, fotografías) y audiovisual (Colecciones *Federico Valle* y *Sucesos argentinos*, segmentos del film “Zafra” de Lucas Demare) y materiales propios.

También recurre a testimonios de los pobladores (propietarios de ingenios y ex zafreiros). Además de familiares y amigos del director.

hace éste hace hincapié en la propia experiencia y como ésta es narrada y organizada por su persona. El relato se desplaza desde de la historia personal, como descendiente de un administrador de un ingenio, de mostrar la importancia de éste para su familia, hasta el distanciamiento de lo íntimo para tomar una firme postura moral y ecológica, el impacto en el ambiente, en las economías de las comunidades de lo que considera como un sometimiento a las reglas del hombre blanco o del impacto de otras actividades contrarias a la cultura de las comunidades kollas.

En Río Arriba, entonces *“pone en escenas identidades-fluidas, múltiples y contradictorias- pero que permanecen profundamente entrelazadas a los otros discursos públicos. En este sentido estas obras se alejan del solipsismo del ensimismamiento (Piedras: 2010,211)* por lo cual va desde lo propio y sus cuestionamientos sobre lo que observa en la región de Iruya, hasta los controversias de orden social.

Entonces por lo expuesto la mirada de Ulises de la Orden provoca por una lado a que se discuta en términos del lenguaje, una dicotomía que se busca de ubicar entre los dichos del autor, al modo en el que se refiere o describe las objetos y por otro parte se encuentra la forma en la que constituye su performance en escena. Precisamente estos parámetros que complementan a la reflexividad, han gestado controversias en torno a la transparencia y en contrapartida realzado la autoría y la construcción.

En el caso de Ulises de la Orden es un autor que conduce claramente su obra mediante voces en off o, incluso, apareciendo frente a la cámara. Así, lejos de romper con la tradición en el sentido de compromiso con la realidad, constituyen precisamente una extensión lógica de los fines de esa práctica no menos interesado por la representación de la realidad que sus predecesores, pero mucho más consciente de las subjetividades y falsificaciones que ello inevitablemente implica.

Con el documental Río Arriba, se vio un cine documental que se reinventa y que se exhibe como algo montado, que mezcla intervención y observación, que establece un dialogo con el sujeto a un lado y a otro de la cámara, y que desvía hacia lo ensayístico. Con la performatividad, el discurso se explora y expande, sus propiedades evocativas y expresivas dan cuenta de que toda realidad requiere de una construcción, una selección, un punto de vista, una convención y un acuerdo con el espectador.

En otros términos, como ya se dijo, las cámaras de cine solicitan de unos mecanismos reflexivos que en ningún caso son objetivos y transparentes, que equivalen siempre a opciones de representación, no obstante a ello, Ulises de la Orden afirmó una vez más a Iruya como un espacio digno de ser representado, mostrando el entorno ambiental, social y cultural que supo

apreciar años antes Jorge Prelorán.

Con el foco en Iruya: tierra de contrastes

Como se expuso con anterioridad, múltiples miradas se situaron en esta región del noroeste argentino, desde Preloran en el año 1968 hasta de la Orden en el año 2004, se apreciaron los contrastes e hicieron sus interpretaciones del mismo espacio cultural. En este sentido, corresponde pensar al cine documental sobre el precepto de realidad frente a la cámara o de la relación entre el film y la realidad, pero que también un trabajo con este corpus de análisis fílmico *“Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo. Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible... La visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de “imágenes-pantalla” que organizan la mirada.”*

(Breschand 2004. Pág. 5)

Es en este marco que con anterioridad se trazaron las características de las visiones y la obra de cada realizador.

En este apartado se busca que brevemente encontrar en ambos discursos cinematográficos, los puntos de conexión como así también de separación.

El primero de los puntos de referencia parte del uso de herramientas que facilitan la incorporación del Iruya en el espacio y el tiempo.

En este sentido ambos utilizan el mapa para la localización de Iruya, a la vez de manera diferente, desde la evocación en el relato o por medio de las imágenes ambos la recorren en su totalidad, y ponen el foco en un acontecimiento clave: la Peregrinación de la Virgen del Rosario, encuentran en ella la encarnación misma de lo que Iruya representa para ambos. Iruya es así mezcla de costumbres ancestrales con la religión, una festividad religiosa que promueve a toda la comunidad, pero que a la vez es entendida como una especie de exotismo, lo atrayente de los cachis, sus bailes y sus mascararas.

En lo que a Prelorán respecta, lo atractivo de mostrar comunidades como Iruya tiene como finalidad dicho en sus propias palabras: *“Me gustaría con este tipo de cine poder reducir las distancias y el racismo a través de un conocimiento más profundo de otros pueblos. La dificultad está en que muchos documentales etnográficos del pasado enfocaron solamente lo exótico, lo extraño, reforzando así la diferencia entre “nosotros” y “ellos”. Tales enfoques han acrecentado la animosidad, el racismo y el etnocentrismo, justificando la opresión, el etnocidio y hasta el culturicidio.”* (Prelorán 1987)

Distinto a el relato de De la Orden, el manifiesta en su relato la posibilidad de chocarse con

las diferencias culturales e ideológicas de una comunidad.¹⁰ Al mismo tiempo que ve en la fiesta de la comunidad de Iruya, el encuentro primero en su infancia con esta región y su historia y el fin de su periplo: “Mi viaje termina en la fiesta del Rosario en Iruya, encontré más allá de la celebración, nuevos valores por la esencia misma del ser humano, su conocimiento y comprensión de la tierra, lo primero eran los cachis y ahora su valor y significado Iruya vuelve a brotar acá como antes de la iglesia y de la cruz”

Una recurrente nostalgia por lo que se está perdido, abunda en el relato de Ulises de la Orden, y el desprecio que le despierta a su persona el daño que según su relato se hizo en la localidad, dónde la diferencia entre ese Otro está afianzado en toda la narración del documental.

En el relato de Prelorán también está presente la pena por lo que se está perdiendo, la tradición cultural del país en la cita del texto fílmico: “Que pena que esto se esté perdiendo seguramente esto se hallaba en otros sectores del altiplano, hace muchos años atrás pero ya se va, esto solo se ve en Iruya para la fiesta anual de la virgencita.”

Asimismo Prelorán también muestra el contexto total de la celebración las ferias que se montan en las inmediaciones de la comunidad de Iruya, mostrando las actividades el trueque de productos, los sujetos y sus actividades.

Por otro lado, el documental de autor Río Arriba, el director realiza una reflexión acerca de lo que observa en las inmediaciones del mismo sitio: ¿Qué habrá quedado de aquella cultura y aquella terraza de cultivo? Acá en Iruya imagino que toda esa gente también debe haber ido al ingenio, como habrá sido esta misma feria que algunos años atrás, sin todas esas mercaderías para vender, haciendo trueque con sus artesanías y frutos de la tierra sin luz, sin iglesia, sin dinero, creo que me hubiese gustado verlo. Aunque esta noche casi puedo sentir la sombra de aquel secreto.”

Para finalizar con esta serie de distinciones meramente en lo que respecta al contenido y la manera de expresar su propia subjetividad con respecto a Iruya por parte de ambos es la diferencia que existe, debido a las contingencias propias del contexto de realización disímil, como se dijo en las páginas anteriores, también estimable por contrastes propios del estilo de las realizaciones documentales.

Pero algo permanece que se corresponde considerar en las miradas sobre Iruya, la misma constituye un ideal, hay una Iruya que permanece como encerrada en el tiempo, esa que describe con su cámara Jorge Prelorán, la del carnaval, el misticismo religioso; que De la

¹⁰ Ulises de la Orden en su documental explicita “...Acá soy un gringo, un extraño que no tiene derecho de venir a joder y encima desciende de otro gringo que regenteaba un ingenio.”

Orden conoció en su infancia, “su Iruya”, que recrea en la narración la que es arrasada por el paso del tiempo, los hombres y sus progresos.

En referencia a lo enumerado, la comunicación entre las obras es aquí vista como un proceso de interacción social, con funciones emotivas, estéticas, contextuales, retóricas y referenciales. Es así que coexiste en el conjunto de todas esas funciones lo que hace interpretar aquello que se observa, escucha, siente se vive de una manera o de otra.

A este respecto el cine documental es el objeto, que impone su presencia y abre una vía de paso desde la experiencia al significado de la obra. Es en este marco un significante estético construido, elaborado y con sentido. Pero detrás de toda obra hay un sujeto que crea, que está inmerso en “su” proceso creativo y que aporta, “su” particular punto de vista. Las obras artísticas significantes sobre Iruya, son elaboraciones, de los propios directores en base al contexto histórico, problemas e inquietudes micro/macro sociales.

Dónde una fuerte hibridación y unicidad transcultural de Iruya se muestra evidente en ambas representaciones que aunque muy diferentes, en la manera de plasmarla, la exaltan una vez más como una tierra de contrastes.

Conclusiones

En la presentación de la experiencia de poner en juego las miradas cinematográficas por un lado la visión de Jorge Prelorán y de Ulises de la Orden, se buscó una reflexión sobre los distintos parámetros fílmicos para la creación cultural. Pero al mismo tiempo mostrar como el cine, deja de ser un producto acabado, un mero texto o una representación visual de una cultura, para ser entendido como parte integrante del proceso de la investigación. Reflexionar que cualquier producto audiovisual puede ser tratado como proceso cultural, del que interesa tanto el contenido como descripción de una cultura y la relación entre el sujeto, la imagen y el contexto.

Dónde la imagen cinematográfica es el rastro o reflejo de una mirada sobre el mundo, entonces las tecnologías de la imagen son una ventana abierta a los procesos intelectuales. Por otra parte, la filmación como práctica subjetiva, desde una perspectiva más compleja ayuda a prestar atención a la mirada como experiencia compartida y como técnica de análisis. En este marco es que las contemplaciones de los realizadores sobre Iruya, la representaron como zona de control o de abandono, de meditación y de olvidar, de la fuerza o de la dependencia, de exclusividad o el compartir; como elemento que simboliza exilio, inmigración, y el cruce de las fronteras. Pero que en definitiva la experiencia, de mostrar a este espacio, por medio de los documentales, proporcionó la indagación sobre lo heterogéneo de las formas narrativas.

En conclusión centrar con las visualizaciones de *Iruya* y *Río Arriba*, el reconocimiento de las formas que asume el documental, establecer algunas de las características que se les pueden atribuir algunas nociones teóricas, a la vez que transitar los caminos de las diferentes rupturas.

Sin dejar de pensar al cine documental como fruto cultural que a su vez es en palabras de Homi Bhaba es *“Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio "entre-medio" contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El "pasado-presente" se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir.”*

Conocer gracias a los diversos documentales, como las realizaciones se adaptan a la vez que representan las contingencias de su tiempo, lo que se evidencia en el acto mismo de tomar una cámara la necesidad de comunicar o simplemente tener algo que decir. Además entender que lo que se concibe como corpus de análisis, no deja de ser una convención entre un autor y un espectador, otorgando este último un sentido a aquello que está viendo. Se reconoce y rememora que lo que percibe como realidad no es lo que el objeto film contiene, sino que la es la mirada que observa quien produce los diversos significados.

Bibliografía

ARDÈVOL PIERA BELLATERRA ELISENDA, 1994. La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona.

ARDÈVOL PIERA BELLATERRA ELISENDA, 1996. Representación y cine etnográfico Quaderns de l'ICA, núm. 10. University of Chicago Press, Stable URL:

<http://www.jstor.org/stable/1343582>

BHABA HOMI K., 2002. El lugar de la Cultura, edición en castellano, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

BRESCHAND JAMES, 2004. El documental. La otra cara del cine, Ed. Paidós, Barcelona.

CLIFFORD, JAMES, 1998. Sobre la autoridad etnográfica, En: AAVV, El surgimiento de la Antropología Posmoderna, Gedisa, Barcelona.

GRAHAM-YOOLL ANDREW, 2003. Lunes, 5 de mayo de, Pagina doce, Sociedad, Jorge Prelorán, documentalista: “El hombre que cuenta historias” En

<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-19677-2003-05-05.html>

GUIGOU NICOLÁS, 2001. El ojo, la mirada: Representación e imagen en las trazas de la

Antropología Visual, On line URL <http://www.educar.org/revistas/diverso>

GUZMÁN PATRICIO, 2010. La explosión del Documental, en www.patricioguzman.com

MICELLI RUBIO, IVÁN, 1996. Experiencia etnográfica y lenguaje audiovisual: del informe escrito a la ficción etnográfica. Maestría en Antropología; FLACSO sede Ecuador. Quito.

NICHOLS BILL, 1997. La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre documental, Paidós Comunicación Cine, España.

LOPEZ DENILSON, 2010. Del entre-Lugar a lo transcultural, Teorías y practicas Audiovisuales, Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Teseo, Buenos Aires.

PIEDRAS PABLO, 2010. Interdiscursividad en el cine documental argentino contemporáneo, Teorías y practicas Audiovisuales, Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Teseo, Buenos Aires.

PIEDRAS PABLO, 1996. Reflexiones en torno a la aparición de la primera persona en el documental argentino contemporáneo Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), FFyL, UBA, CONICET.

ROSSI JUAN JOSÉ, 1978. El Cine Documental Autobiográfico de Jorge Prelorán Ediciones Búsqueda, Buenos Aires.

TESHOME GABRIEL, Entrevista realizada por el profesor etíope (Universidad de California) a Jorge Prelorán, publicada en 1987 en Catalogo de VII la Muestra Internacional del Film Etnográfico, Rio de Janeiro, 2000. En:

<http://www.antropologiavisual.cl/entrevistas3/Di%20E1logo%20de%20Jorge%20Prelor%20E1n%20con%20Teshome%20Gabriel.htm>

Material Audiovisual

Iruya: 1969 Jorge Prelorán, 55 min.

Rio Arriba: 2004, Ulises de la Orden, 72 min.